

# CONTRIBUTOS PARA UMA IDEIA DE DESTRUIÇÃO NA CULTURA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA\*

## CONTRIBUTIONS TO AN IDEA OF DESTRUCTION IN CONTEMPORARY ARTISTIC CULTURE

Rui Alexandre Rosa Grincho Serra

Cieba – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa  
ruirgserra@sapo.pt

### RESUMO

Que situações históricas, que pensamentos, que atitudes, que enquadramentos, estarão na génese de uma dimensão negativa, pessimista e redutora da arte contemporânea e actual? Poderão ser múltiplas as respostas. Tentaremos apresentá-las em duas principais vertentes de actuação: definindo o pensamento filosófico do século XIX, que contribuiu para a ideia de derrocada progressiva dos valores ocidentais, com as contribuições da “morte da arte” de Hegel e o niilismo no pensamento de Nietzsche; e demonstrando um mal-estar existencial no século XX, com as vanguardas modernistas, subsidiárias das duas guerras mundiais e do holocausto nazi, com as noções de desumanização e decadência do mundo ocidental, com o situacionismo e a Guerra Fria, e, na actualidade, com a pós-modernidade e a realidade reduzida a pressupostos mediáticos.

### PALAVRAS-CHAVE

Destruição | Niilismo | Negatividade | Arte contemporânea

### ABSTRACT

What historical situations, thoughts, attitudes, will be at the genesis of a negative, pessimistic and reductive dimension of contemporary art? There may be multiple answers. We will try to present them in two main aspects: defining the philosophical thought of the nineteenth century, which contributed to the idea of a progressive overthrow of Western values, with the contributions of Hegel’s “death of art” and nihilism in Nietzsche’s thinking; and demonstrating an existential uneasiness in the twentieth century, with the modernist vanguards, subsidiaries of the two world wars and the Nazi holocaust, with the notions of dehumanization and decadence of the Western world, with Situationism and the Cold War, and, nowadays, with Postmodernity and the reality reduced to media assumptions.

### KEYWORDS

Destruction | Nihilism | Negativity | Contemporary art

\* O presente artigo tem por base uma investigação de 2005, realizada no âmbito do meu mestrado em Pintura - dissertação intitulada *DESTRUCTIO, Os Fenómenos da Agressão, Destruição e Vandalização na Arte Contemporânea* - na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Serra, 2005).

A centúria de oitocentos caracteriza-se por duas problemáticas preconizadoras de uma certa negatividade experienciada na realidade actual: a saber, o fim da metafísica (e da crença na transcendência das coisas) e a descoberta da realidade interior (com a valorização do inconsciente). O século XIX é marcado também pelo início da suposta derrocada dos valores religiosos, morais e humanistas, algo desde logo enunciado por um dos percursores da tendência niilista ocidental: Donatien Alphonse François, celebrado como Marquês de Sade. Este autor escreveu sobre o estado de declínio e corrupção a que a sociedade chegara nos finais do século XVIII. Assim, Sade pode ser visto como aquele que se recusa a estar confinado aos limites dos valores ocidentais (acreditava na liberdade de expressão como uma arma objectiva de destruição dos valores morais, éticos, políticos e religiosos). Ao atacar o modo como a sociedade temia Deus, e ao refutar a própria ideia de Deus, é não só dos primeiros espíritos de revolta pela realidade instituída, como lança em definitivo o pensamento ocidental para uma dimensão negativa, facto que terá ecos na obra de muitos autores dos séculos XIX e XX.

Para tratar correctamente o tema do niilismo, terá de recorrer-se também à obra de Friedrich Hegel, com a sua tese da “morte da arte”, na qual a arte no mundo moderno já não tem o destino supremo que tinha no mundo clássico (superior à dimensão do sujeito) e, portanto, pertenceria ao passado. A arte via enfraquecido o seu sentido, sendo assim ultrapassada pela religião e sobretudo pela filosofia. Como nota Hegel: “(...) a arte já não tem uma missão histórica (...) a morte da arte torna possível o saber especulativo a seu respeito (...)” (Friedrich Hegel cit. in Chalumeau, 1997: 74). Pode-se pois desconstruí-la, dissecá-la como um cadáver, porque a verdade absoluta na arte morreu, dando lugar ao sujeito, e à afirmação e autonomia do sensível.

É precisamente na saída da metafísica, e no direccionamento da realidade para o ser/estar ‘empobrecido’, que Friedrich Nietzsche funda o niilismo puro. Demonstra-o, desde logo, no seu primeiro livro *A Origem da Tragédia*, ao qual colocou na edição de 1886 o sub-título *Helenismo e Pessimismo*. Nele, o autor fala da necessidade da humanidade regressar a uma dualidade criação/aniquilamento, à oposição entre um sereno impulso contemplativo apolíneo e um doloroso e obscuro impulso orgiástico dionisíaco (Carchia e D’Angelo, 2003: 26).

Nietzsche pensa a arte a partir do artista, isto é, do criador e da sua vontade individual. Fruto desse individualismo dá-se a emancipação do sujeito em relação às tradições e aos absolutos. Com ele, a famosa máxima da “morte de Deus” significa também a morte do sujeito absoluto, ao mesmo tempo que designa o nascimento do “sujeito fragmentado” (Ferry, 2003: 50). Assim, as obras de arte passam a representar apenas o estado das forças vitais do seu criador (emergência do inconsciente)<sup>1</sup>.

A decadência niilista encontrou eco na obra de outros autores. Gustave Flaubert foi um dos que intuiu o colapso do Ocidente. Não testemunhou a violação das regras, mas testemunhou a sua decadência, e, do seu ponto de vista, as mesmas iriam começar a ser violadas (Julius, 2002: 56).

Edgar Allan Poe com *O Homem da Multidão* (1840), Charles Baudelaire com *As Flores do Mal* (1857), e Isidore Ducasse com *Cantos de Maldoror* (1869), intensificaram até ao insuportável a ‘infelicidade de viver’ (Molder, 2003: 12). Estes autores dão assim origem a uma nova sensibilidade estruturada em percepções fragmentárias e descontínuas. A “experiência do choque”<sup>2</sup>, envolvida no processo criativo, é determinante para as suas estruturas literárias.

1. Esta possível noção de inconsciente, anterior às teorias psicanalíticas freudianas, foi descrita pela primeira vez como “pequenas percepções” por Leibniz, sendo recuperada depois por Nietzsche.

2. Expressão utilizada por Walter Benjamin no estudo sobre Baudelaire, adaptada aqui aos três escritores.

O conceito de destruição permanece igualmente bem evidente em Oscar Wilde com *O Retrato de Dorian Gray* (1891) - obra na qual se aborda o envelhecimento físico e auto-destrutivo de um libertino através do seu retrato pintado -, e em Edgar Allan Poe com *The Oval Portrait* (1842) - em que a morte de uma jovem modelo ocorre quando o pintor, ao concluir o seu retrato, trespassa a tela, roubando-lhe a vida.

Na transição para o século XX, até pela importância que tiveram na definição dos primeiros movimentos modernistas, destacam-se as obras de Georges Bataille, escritor pessimista que escreve sobre a violência: "Bataille was (...) irregular, sordid, ignoble, defiled (...) acts of sabotage against the academic world and the spirit of system." (Julius, 2002: 21), e de Guillaume Apollinaire com o seu projecto de compromisso com a arte como perpétua subversão imoral da ordem existente, que se constitui como alicerce do Dadaísmo e do Surrealismo.



A limite, e a nível ontológico, o século XX só começa verdadeiramente com o advento da Primeira Guerra Mundial. Tal pode constatar-se pela dimensão da destruição (tanta e tão generalizada), pela anulação dos valores do respeito pela vida e pelo sujeito (obrigação de matar e odiar, superando todas as regras éticas e morais estabelecidas), pela desintegração do universal, pelo descrédito das instituições (Igreja e governos), pelo surgimento de um novo conhecimento a partir da natureza escondida do inconsciente, e na noção dos limites do irracional, como lugar do terror, da contestação, e até da violação (Julius, 2002: 152). Hermann Broch vaticina em 1908: "(...) a atmosfera é pesada, está carregada, pressentindo-se o desabar da tempestade, libertando-a; a arte é deusa, cheia de seivas e forças que estão a ponto de se despedaçarem mutuamente, tem a ver com apelos perturbantes irónicos, grotescos, nostálgicos de se saber estar vivo a morrer (...). (Hermann Broch cit. in Molder, 2003: 31-32).

É a partir desta ideia de desilusão que se gera o conceito de 'olhar negativo', cacofónico e sem unidade, comum a alguns dos primeiros movimentos modernistas. Leia-se a propósito: "Heureux celui qui saurait se persuader que la culture pourrait vacciner une société contre la violence. Dès avant l'aube du XXe siècle, artistes, écrivains et théoriciens de la modernité ont démontré le contraire. Leur prédilection pour le crime, pour l'*outsider* satanique, pour la destruction de la civilisation est notoire." (Hans Enzensberger cit. in Clair, 1997: 18-19).

Por exemplo, o cubismo destrói o objecto a fim de compreendê-lo. Esta destruição - a "soma de

destruições" picassiana - é considerada positiva. Na abstracção, com o construtivismo russo e o suprematismo, pode reconhecer-se não apenas uma evolução lógica do processo pictórico conducente ao desaparecimento da realidade representada, mas também uma espécie de niilismo russo: "(...) negação radical do mundo tal como ele é, na sua injustiça, sofrimento, maldade, que provocam o desejo do seu fim, da sua destruição, da sua substituição por um mundo novo." (Sabino, 2000: 89), sugerindo a substituição idealista, utópica, da realidade violenta.

Mas a identificação negativa com a realidade explosiva só acontecerá verdadeiramente com o futurismo e o dadaísmo, porque serão eles a transgredir e a subverter, de forma explícita e violenta, a tradição. Sobre o manifesto futurista, leia-se: "La haine du pacifisme, l'esprit de revanche, le mépris des intellectuels et, ce qui va de pair, le mépris des livres et des musées, de l'enseignement et de la tradition, l'appel à l'incendie «purificateur» et l'apologie de la table rase, l'admiration aveugle de la technologie, l'amour de la guerre, la violence «hygiène du monde», autant de traits totalitaires." (Clair, 1997: 60). Mas a prática artística futurista dificilmente se desvinculou de uma retórica formal, 'ilustrando' o automatismo, a velocidade, o ritmo, o ruído e energias contemporâneas.

Contudo, pensa-se o dadaísmo como o movimento que mais contribuiu para a negativização da arte, tanto do ponto de vista de sentido, quanto formal (não por acaso as suas práticas são consideradas dessacralizantes, anti-estéticas e até anti-artísticas). O dadaísmo é um movimento cosmopolita, de

características niilistas, que nasce em 1916 em Zurique, no seio da Primeira Guerra Mundial, num contexto de crise social, política e económica, de miséria e destruição: "We were for the war. Dada today is still for war. Life should hurt. There is not enough cruelty!" (Richard Hülsenbeck cit. in Virilio, 2004: 29). O dadaísmo pretende ser iconoclasta, e como tal não propõe um sistema inovador, quer, isso sim, destruir o próprio sistema instituído. As suas acções são anarco-subversivas no sentido de acabar com as especulações culturais elitistas. Os manifestos Dada denotam uma negatividade deliberada, recusando o passado e destruindo a função mimética da arte: "Let each man proclaim: there is a great negative work of destruction to be accomplished. We must sweep and clean. Affirm the cleanliness of the individual after the state of madness, aggressive complete madness of a world abandoned to the hands of bandits, who rend one another and destroy the centuries." (Tristan Tzara in Harrison e Wood, 2003: 256).

Os dadaístas reduzem a linguagem a uma parafernália verbal (onomatopeias agressivas e ruidosas) e ao caos visual. Recorrem a um processo cumulativo de elementos (colagens, fotomontagens, etc.) remetidos para a sua dimensão mais material e sónica: "Miseráveis cacos de uma cultura ultrapassada", como refere Hugo Ball, um dos expoentes máximos do movimento (Hugo Ball cit. in Bernard, 2000: 85). Mas o dadaísmo, além de provocar violentamente o gosto do público (a beleza torna-se um conceito ultrapassado), proclama a coincidência entre a arte e a vida, através da possibilidade de atribuição de valor estético a qualquer objecto do quotidiano, aparentemente vulgar e banal: "The impossibility of constructing, of organizing anything whatsoever, the absence of even the most confused notion of any such construction, has led Dada to decree that there is no such thing and that the solution is to do anything, no matter what, under the guise of instinct." (Gleizes in Harrison e Wood, 2003: 244).

Deste modo, trata-se da emergência de uma nova forma de arte, o *ready-made* duchampiano, e de uma nova dinâmica, a da apropriação dos objectos e sua descontextualização, no sentido de lhes conferir expressividade simbólica e sentido fetichista. Esta realidade atribuiu à arte moderna uma maior liberdade de acção, implicando, ao mesmo tempo, uma nova visão mais relativa e menos objectiva.

Para Marcel Duchamp a arte é absurda e fútil, e o *ready-made* apresenta-se como declaração de um pessimismo visível na realidade. Como menciona Donald Kuspit: "(...) Duchamp's post-aesthetic art is the result of a negative countertransference to the aesthetic-rebellious hatred of it, symbolizing ironical hatred of the spectator, in turn symbolizing absolute hatred of posterity, with its delusion of survival after death (...)." (Kuspit, 2004: 29), concluindo: "Perhaps his greatest achievement is the discrediting and undermining of the aesthetic. It is a triumph of destructiveness that has corrupted twentieth century creativity." (Kuspit, 2004: 45). Duchamp destrói, portanto, o potencial estético da arte, tentando retirar-lhe toda a credibilidade.

Os espectadores variam as suas reacções conforme estão mais ou menos familiarizados com esta arte. O grande público começa a consciencializar-se da sua incompetência para compreender esta 'nova arte', e como não possui os mecanismos objectivos de análise dos objectos, remete a própria faculdade de julgar para os efeitos sensoriais mais subjectivos e inconscientes (e potencialmente mais agressivos). Receia esta arte porque, acima de tudo, desconhece a redefinição das fronteiras e dos conceitos tradicionais. A arte oscila entre a obsessão dos sentidos e a colocação de questões e enigmas (como se de um jogo se tratasse) e o público indigna-se devido à transgressão constante, por parte dos artistas, dos valores morais, éticos, religiosos, políticos, receando estar a ser enganado por um autêntico logro.

Esta insatisfação é descrita, de forma exemplar, por José Ortega y Gasset no seu texto *A Desumanização da Arte* de 1925. Nele, o autor explicita as tendências dos novos estilos modernistas: desumanizam a arte (tornam-na inorgânica), evitam as formas vivas, negam o passado, valorizam a arte como jogo, eliminam a dimensão transcendente da criação, reduzem as obras de arte à sua própria condição (arte retórica), desvinculam-se da realidade (negam-na) e equacionam uma dimensão iconoclastica, blasfematória e destrutiva da realidade: "(...) os estilos que se foram sucedendo aumentaram a dose de ingredientes negativos e blasfematórios em que se encontrava, voluptuosamente a tradição, a tal ponto que hoje o perfil da nova arte quase está delineado com puras negações da velha arte." (Ortega y Gasset, 2003: 115).

Ortega y Gasset acentua, pela análise que faz da arte produzida, o empobrecimento espiritual do ser humano. Por um lado, o artista está cada vez mais isolado: "(...) o artista actual convida-nos a contemplar uma arte que é uma zombaria, que é, essencialmente, escárnio de si própria." (Ortega y Gasset, 2003: 120). Com um *modus vivendi* iconoclasta, e sob a 'máscara' do amor à arte, o artista esconde um ódio puro pela realidade, pela cultura, e inclusive pela arte: "(...) um inconcebível rancor contra a sua própria essência histórica, uma espécie de *odium professionis*."<sup>3</sup> (Ortega y Gasset, 2003: 116). Por outro lado, os espectadores estão totalmente inseguros, sem perceberem como se recebe, de forma positiva, esta 'nova arte': "Não se trata de a maioria do público não gostar (...) o que acontece é que a maioria, as massas, não a percebe. (...) Mas quando o desagrado que a obra provoca nasce de se não a ter percebido, fica o homem como que humilhado, com uma obscura consciência da sua inferioridade, que necessita compensar mediante a indignada afirmação de si próprio face à obra." (Ortega y Gasset, 2003: 62-63). Aliás, este autor chega mesmo a afirmar que a antipopularidade e a recusa da arte pelos espectadores se transforma em critério legitimador: "(...) ao fazer menção de se aniquilar a si própria, continua a ser arte e, por uma maravilhosa dialéctica, a sua negação é a sua conservação e triunfo." (Ortega y Gasset, 2003: 120).

Na década de 30 do século XX, as máquinas propagandísticas dos estados totalitários (estalinista, fascista e, principalmente, nazi) farão com que a recepção da 'nova arte' seja totalmente condicionada, no sentido de a denegrir e anular. São os casos paradigmáticos das destruições públicas de livros em 1933 e da exposição *Arte Degenerada* em 1937.

O acto de queimar livros de origem judaica e outros, e ideologicamente contrários ao nazismo, em piras públicas para observação pela população, é em tudo semelhante às destruições instigadas na Florença do século XV por Savonarola, e por Calvino no século seguinte, e sublinha a exploração da destruição com fins políticos (e até estéticos) e de implementação ideológica. Tais actos obedecem a uma lógica

persecutória e inquisitorial, no sentido de fomentar o medo quanto à leitura e assimilação do conteúdo das obras e quanto à liberdade da criação intelectual.

Por sua vez, a célebre exposição *Arte Degenerada* consistiu na reunião e exibição de obras de arte de vários autores e movimentos modernistas, preferencialmente de origem alemã e judaica. Este evento trata-se de um dos melhores exemplos de iconoclastia da nossa era. A exposição propôs-se mostrar essa arte, com a finalidade de a desclassificar, difamar, e provocar reacções negativas e agressivas nos espectadores, suscitando a descrença e o ódio pela arte e cultura modernas. Foi apresentada pela primeira vez em 1937 em Munique, sendo depois exibida, de forma itinerante, em várias cidades alemãs, tendo sido visitada, no período de apenas um ano, por aproximadamente dois milhões de espectadores (Barron, 1991).

Simultaneamente, Louis-Ferdinand Céline, com *Voyage au Bout de la Nuit* (1932) e, principalmente, com o seu panfleto anti-semita *Bagatelles Pour un Massacre* (1937), escreve sobre o horror, a dor, o ódio racial, mas numa forma explícita, intensificada, maléfica e até apocalíptica: "L'écriture célinienne puise sa nuit et son support ultime dans la mort comme lieu suprême de la douleur, dans l'agressivité qui la provoque, dans la guerre qui y conduit. L'abjection est bordée de meurtre, le meurtre est freiné par l'abjection." (Kristeva, 1980: 176).

A destruição e a violência acentuam-se de forma aberrante (e até obscena) com a Segunda Guerra Mundial. O clímax surge com o desvendar dos horrores do holocausto nazi e do lançamento das primeiras bombas atómicas, dando início a uma nova era: "Auschwitz et Hiroshima ont révélé que la «maladie de la mort», comme dirait Marguerite Duras, constitue notre intimité la plus dissimulée." (Kristeva, 1980: 229).

A humanidade perde definitivamente a inocência. Surgem e afirmam-se, de forma exponencial, as 'estéticas críticas'<sup>4</sup>, valorizadas pela agressividade e negatividade dos acontecimentos. Recupera-se a

3. Por *odium professionis* entenda-se a aversão que certos autores têm pela disciplina e pelas regras tradicionais que estruturam a actividade artística.

4. Expressão utilizada por Denis Huisman em relação a Robert Musil, com o seu *L'Homme Sans Qualités* (1930), mas também em relação às obras de Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse e Jean Baudrillard, (Huisman, 2000: 66).



tese da 'morte da arte' iniciada por Hegel, passando esta a significar duas coisas: "(...) o fim da arte como facto específico e separado do resto da experiência (...) a estetização como extensão do domínio dos *mass media*." (Vattimo, 1987: 49), recuperando-se inclusive o niilismo nietzschiano com Heidegger: "(...) o processo no qual, no fim, do ser como tal, «não resta mais nada»." (Martin Heidegger cit. in Vattimo, 1987: 21).

Por sua vez, o célebre texto *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936-39) de Walter Benjamin, fala sobre o enfraquecimento da arte, e sobre a perda da aura atribuída à obra. Esta destruição da aura não é só o que Benjamin vê nas novas tecnologias e no valor de troca aplicados ao fenómeno artístico; é também o esmagamento do pensamento tradicional por técnicas que constitutivamente não são mais que meras reproduções, logo, operações desumanizantes: a fotografia e o cinema.

Theodor Adorno, com a sua *Teoria Estética* (edição póstuma de 1970), explicita que os critérios a aplicar na avaliação da obra de arte são a sua maior ou menor capacidade de auto-negação. Esta estética adorniana baseia-se em modelos de negativismo

gerados nas criações de autores como Kafka, Schönberg e Beckett - todos eles autores passíveis de serem considerados destruidores de um "consenso sinfónico" (Huisman, 2000: 64) -, mas sobretudo pela consciência da experiência traumática dos campos de concentração. Adorno fala da impossibilidade de "escrever poesia" depois de Auschwitz, e os artistas passam a ter a grande missão de perpetuar a memória do que aconteceu através, precisamente, do silêncio: "Adorno ne veut sans doute pas dire que la poésie serait incommensurable à l'infinité du désastre et qu'il faudrait réclamer le silence. Non le silence d'une minute, mais le silence à jamais, comme seule réponse à un deuil sans limites." (Clair, 1997: 78).

A aprendizagem das profundidades da violência humana pela consciência da Segunda Guerra Mundial será também questionada na actualidade por Paul Virilio: "(...) did the Nazi terror lose the war but, in the end, win the peace? This peace based on «the balance of terror» (...)." (Virilio, 2004: 28). Terror não só em relação à Guerra Fria que se seguiu, mas também em relação a uma estética intensamente desumanizada. Segundo Virilio, a percepção e consciência da arte contemporânea, com os seus fenómenos transgressores e de abjecção, retirou horror e intensidade ao que aconteceu em Auschwitz<sup>5</sup>.



Não se pretende fazer aqui uma descrição da arte do pós-guerra, mas importa referir alguns momentos que corroboram toda esta valorização do que é negativo.

Por um lado, reconhecem-se as teorias greenberguianas da autonomia total da arte com o seu purismo formalista. Clement Greenberg popularizou a ideia de identidade disciplinar estabelecida através de um processo de reduções progressivas, evitando a dependência de qualquer experiência exterior à natureza do *medium*. A concretude teorizada por Greenberg, que acreditava ser a componente mais 'positiva' e imediata das artes modernistas, foi intensificada pela *Post-Painterly Abstraction*, Arte

Minimal e *Op Art*. Em 1963, o escultor construtivista David Rabinowitch chega mesmo a declarar: "(...) art has ceased to exist because it has become «literal» (...) literalism is a form of indifference to meaning (...) denying meaning." (David Rabinowitch cit. in Kuspit, 2004: 171).

Por outro lado, denota-se o recrudescer das práticas dadaístas, e muito concretamente do *ready-made* duchampiano, com o desejo dos artistas de criarem uma arte de confrontação pública. A tentativa de 'nivelar por baixo' da *Pop Art*, com o seu desencantamento 'cínico' da realidade, valoriza a banalização dos objectos e redu-los, mecânica e serialmente, àquilo que eles são: o quotidiano óbvio.

5. Tese segundo a qual a "estética de Auschwitz" seria a principal fonte dos nossos medos actuais e de toda a arte contemporânea.

A Nova Realidade, preconizada em 1960 por Pierre Restany, exponencia o espírito de apropriação e transformação lírica do 'lixo' da sociedade de consumo<sup>6</sup>.

O pensamento estético duchampiano abre também as portas a mais um movimento 'reducionista' - a arte conceptual - ao afirmar a superioridade do pensamento do artista em relação à obra, ou seja, à sua execução física, correndo o risco de reduzir o papel emocional do espectador à mera interrogação retórica.

Por último, convirá mencionar os *happenings* dos grupos *Fluxus* e *Gutai* (com antecedentes nas encenações dadaístas e futuristas) e as performances dos Accionistas Vienenses (simulação de violência escatológica), prenunciando uma certa tendência de abjecção corporal na *Body Art* (os seus artistas recorrem ao próprio corpo como suporte da acção): "Taboo-breaking art can also intimidate us with its nihilism when it values at zero what we justifiably esteem. It can violate our sensibilities. It can force us into the presence of the ugly, the bestial, the vicious, the menacing. These are all kinds of cruelty. Artworks celebrate cruelty; they can themselves practise cruelty." (Kuspit, 2004: 154).

## IV

Fruto de toda esta valorização da negatividade e da destruição na arte do pós-guerra, surge a necessidade crítica de reflectir e teorizar sobre o assunto. Em 1966, em Londres, e em 1968, em Nova Iorque, decorreu o *Destruction in Art Symposium*. Os seus impulsionadores, Gustav Metzger, John Latham, Al Hansen e Wolf Vostell, escreveram no *press release* do primeiro encontro: "The main objective of D.I.A.S. was to focus attention on the element of destruction in Happenings and other art forms, and to relate this destruction in society."<sup>7</sup>.

Em 1968 surge também, na Alemanha Federal, a *Ulmer Verein für Kunstwissenschaft*, um Instituto universitário fundado como observatório dos actos destrutivos cometidos contra a arte, uma espécie de escola de estudos iconoclásticos: "(...) the authors' common point of departure was the search for the historical roots of the idea, according to which any critical approach towards art amounted to a kind of «iconoclasm». (Martin Warncke cit. in Gamboni, 1997: 17). Estes estudos obtiveram resultados nas áreas da historiografia, da sociologia e das questões comportamentais, trazendo novas formas de pensar os fenómenos destrutivos, ampliando as noções de

destruição e possibilitando a sua aplicação no âmbito dos processos criativos (nomeadamente no âmbito do movimento *Destruction in Art*).

Considera-se que o fenómeno do Maio de 68 e a acentuação das tensões e divisões geradas pela Guerra Fria (e consequentes guerras coloniais/independentistas dos anos sessenta e setenta) devem ser entendidos como os principais fenómenos históricos que despoletaram o que hoje se denomina por período pós-moderno. Trata-se de uma época de convulsões políticas, sociais e de revolução nas mentalidades e estilos de vida, na qual é veiculada a sensação de liberdade e igualdade de oportunidades, e democratização total do conhecimento e da cultura, uma época claramente marcada pela aceitação do heterogéneo, da complexidade, da miscigenação e da multiculturalidade.

Contudo, crê-se que mais do que uma afirmação de algo, a pós-modernidade consiste na explicitação do fim das grandes narrativas modernistas (tais como o progresso, a saúde, a tecnologia, e a emancipação

6. Simultaneamente, Guy Debord e a Internacional Situacionista condenam a Nova Realidade de Pierre Restany, classificando-a como um espelho reaccionário do espectáculo mercantilista e capitalista da arte internacional.

7. *Destruction in Art Symposium (D.I.A.S.)*, *Press Release* (1966). Disponível em [www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artandthe60s/thm\\_destrucart\\_symp.htm](http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artandthe60s/thm_destrucart_symp.htm) (2005.01.14).

do indivíduo). Na verdade, revela-se como um processo de indiferenciação pura, porque todas as realidades, quaisquer que elas sejam, podem coabitar sem se excluir, desaparecendo em definitivo a unidade estilística e de sentido.

O que finalmente parecia ser uma solução, acaba por desembocar no vazio niilista, e no individualismo puro. A realidade é ela própria niilista, porque nega a verdade através da indiferença. Este individualismo, este vazio inerente, aumenta a insatisfação subjectiva em relação à realidade, proporcionando, ou potenciando, as destruições idiossincráticas das várias realidades: "(...) «Hoje, a psicologia substituiu a moral e a ansiedade tomou o lugar da culpabilidade». Quando a noção de transcendência se desvanece, quando consequentemente, cada um pretende permanecer só perante si próprio, a dilaceração e o mal-estar existenciais já não podem interpretar-se, com efeito, senão em termos de «conflitos psíquicos»: a vitória do terapêutico sobre o religioso mostra-se enfim garantida." (Ferry, 2003: 286).

A realidade pós-moderna parece, portanto, potencialmente explosiva. Por um lado, as destruições e a agressividade crescem exponencialmente nas micro-realidades, passando a integrar a realidade global através da sua difusão nos meios de informação. Gilles Lipovetsky explica que a tentativa de pacificação da realidade é um fenómeno contranatura, não o contrário. Chega mesmo a acentuar o choque das duas grandes guerras mundiais, da generalização da tortura, da insegurança urbana e crescimento da criminalidade violenta e do surgimento do terrorismo, como factores de 'formatação' do ser humano actual (Lipovetsky, 1989: 190-191).

Por outro lado, esta negatividade surge sob a aparência de um falso hedonismo. Procura-se o prazer a todo o custo, mas esse prazer surge, paradoxalmente, através dos *media*, na tomada de conhecimento visual do horror e sofrimento dos outros. Esta sociedade hedonista é, afinal, constituída por indivíduos ansiosos, frustrados, com incertezas, e a única produção possível é a valorização do individualismo (e narcisismo) baseado no ódio pelos outros.

Em termos culturais, e mais especificamente artísticos, a pós-modernidade tenta romper com os discursos modernistas mais áridos e puristas greenberguianos, multiplicando as soluções plásticas e os pontos de vista artísticos diferenciados; a arte passa a ser uma compilação cacofónica de estilos individuais, em que o discurso se torna apenas um compromisso à escala do autor.

Os produtos artísticos - principalmente no *boom* económico da década de 80 do século XX - passam a ser apenas mercadorias, valorizados não pelas suas qualidades intrínsecas, mas pela especulação financeira e mediática a que os seus autores os submetem: "No domínio da arte, toda a criação digna desse nome teria desaparecido por volta de 1930 (...)." (Cornelius Castoriadis in Ferry, 2003: 269), afirma violentamente Castoriadis ao caracterizar a época pós-moderna, como era da banalidade, da inépcia, da futilidade e da desonestidade intelectual. As obras de arte, objectos duradouros, atemporais, com autor, desaparecem em benefício de 'produtos' não duradouros, não singulares, híbridos e circunstanciais: "São cultivados o anti-intelectualismo, a paródia, o mau-gosto e a inabilidade - o contrário dos valores mais típicos do modernismo." (Sabino, 2000: 214). Constatam-se estas características no Neo-Expressionismo da *New Wave* americana, na Transvanguarda italiana e nos Jovens Rebeldes alemães, nos Neo-Conceptualismo anti-estético, Neo-Clacissismo academizante e Neo-Geometrismo, na Arte Objectual, na arte politizada e nos movimentos artísticos feminino e gay, nos fenómenos marginais *underground* e em realidades *outsiders* aos grandes centros internacionais de decisão artística. O silêncio proposto por Adorno torna-se ruído indiferenciado.

Não por acaso, as práticas artísticas mais comuns passam a ser as apropriacionistas (na pintura, na escultura, nas instalações, na fotografia, nas novas tecnologias), porque são elas que melhor espelham as sensações de futilidade, de superficialidade, de desapego à realidade, de trivialidade e de jogo. Depreende-se que o que caracteriza a cultura contemporânea é a sua nulidade: "(...) art these postmodern days seems to have become another depressing way of passing time than of reaching beyondtime (...)." (Kuspit, 2004: 160).



## V

A desagregação dos valores instituídos (a norma converteu-se na ausência de normas), alimentada por um liberalismo económico 'devorador', culmina com a queda do muro de Berlim em 1989, e com o fim da Guerra Fria e desagregação geo-estratégica do Bloco de Leste.

Na actualidade proliferam os actos destrutivos. Sucodem-se os derrubes de estátuas que representam líderes e respectivos regimes totalitários. Tanto nos países de Leste (antiga União Soviética, ex-Jugoslávia, etc.), como mais recentemente, com uma cobertura mediática que a tornou num ícone exemplar desta prática, a queda da estátua do ditador Saddam Hussein em Bagdade, possibilitando inclusive a definição de uma dimensão estética a partir da destruição de estátuas com fins políticos e sociais.

Em 2001 os Taliban ordenaram, no Afeganistão, a destruição de todas as estátuas do país, incluindo as das épocas pré-islâmicas, seguindo uma interpretação estrita do Corão, culminando com a destruição por explosão dos Budas de Bamiyan, estátuas-colossos com mais de 1500 anos e classificadas como Património da Humanidade pelas Nações Unidas.

Os anos noventa e o início do séc. XXI caracterizam-se pelos fenómenos da globalização, do *marketing* visual disseminado à escala planetária, da televisão como 'agente da verdade', e das novas tecnologias digitais. Esta realidade, ao tentar aproximar as pessoas, afasta-as e aliena-as. Faz-se um permanente *zapping*, entre vítimas de sinistros de viação, vítimas de guerras, catástrofes naturais, *pin-ups*, *top-models*, estrelas de cinema e do desporto - uma espécie de morbidez no dispositivo visual: "A arte tornou-se iconoclasta (...) já não consiste em destruir as imagens, como a da História; mais precisamente consiste em fabricar imagens, em fabricar imagens até uma profusão de imagens nas quais não há nada para ver." (Jean Baudrillard cit. in Castro Flórez, 2004: 40).

No entanto, e em termos de negatividade (de violência, morte e destruição), o que mais contribuiu para a definição e caracterização do momento actual foi, sem dúvida, o fenómeno do terrorismo. As ligações directas e indirectas, conscientes e

inconscientes, que o terrorismo estabelece com os indivíduos condiciona por completo o quotidiano. Aliás, os próprios políticos e até alguns artistas contemporâneos estão conscientes daquilo que o terrorismo populariza, ou seja, a facilidade com que se chama a atenção e mediatiza um acto (manipulando a recepção), bastando apenas provocar um distúrbio, uma agressão, ou alguma violência gratuita física e psicológica.

Para finalizar mencionam-se dois casos paradigmáticos. Em 27 de Maio de 1993 um atentado terrorista provocou cinco mortos junto à Galeria Uffizi de Florença. Um carro-bomba (colocado no local pela máfia siciliana) explodiu junto à escadaria monumental de acesso ao Corredor Vasari, destruindo a primeira parte do Museu e algumas das pinturas aí colocadas (três quadros totalmente destruídos e mais de trinta danificados), provocando ainda danos em outros compartimentos do edifício (Gamboni, 1997: 104-105).

A este nível, o acontecimento mais marcante foi decididamente o ataque às Torres Gémeas de Nova Iorque, ocorrido em 11 de Setembro de 2001. A importância do desastre levou mesmo alguns autores a fazerem coincidir com ele o 'verdadeiro' início do século XXI. Mas foi um início virtual, porque experienciou-se o acontecimento através da difusão televisiva das imagens (sensação de inverdade na objectividade do visível). O acreditar ou não deste olhar indirecto levou Paul Virilio a reflectir sobre a possibilidade da morte do olhar, introduzindo a noção de "fé perceptiva" (Ruiz de Samaniego, 2004: 13). Os ataques suicidas às Torres Gémeas feriram a retina e o olhar do espectador, pela forma repetida como as imagens iam sendo apresentadas em *loop* ininterrupto. O acontecimento foi de tal modo espectacular que permitiu a sua observação de vários ângulos, várias perspectivas, com nuances plásticas que, ao mesmo tempo que acentuavam o terror da tragédia, pelo efeito da repetição, criavam um vazio de sentido, presentificando o absurdo do visível, e dando a sensação de um espectáculo demasiado bem registado para não ter sido encenado: "Un objeto emblemático del funcionalismo arquitectónico nos convirtió en espectadores en el momento de su desaparición (...)." (Serra, 2003: 74). Esta situação

permitiu considerar o pensamento mais grotesco, o das *Twin Towers* terem registado no seu A.D.N. a sua própria condenação: "(...) el momento negativo, la destruido que le es congénita." (Serra, 2003: 78). A destruição e a sedução da morte são assim enunciadas: "Lo sublime emana de ese hueco, pues es él que polariza el terror (...) sublime es el vacío

abierto, sobre el cual las TT se erigieron (...), y al cual retornan, como herida que se abre pero que hay que tapar *in effigie*." (Serra, 2003: 75). O suposto aspecto 'positivo' da destruição das *Twin Towers* seria a 'revelação' final da sua iconicidade, da sua força como imagem.

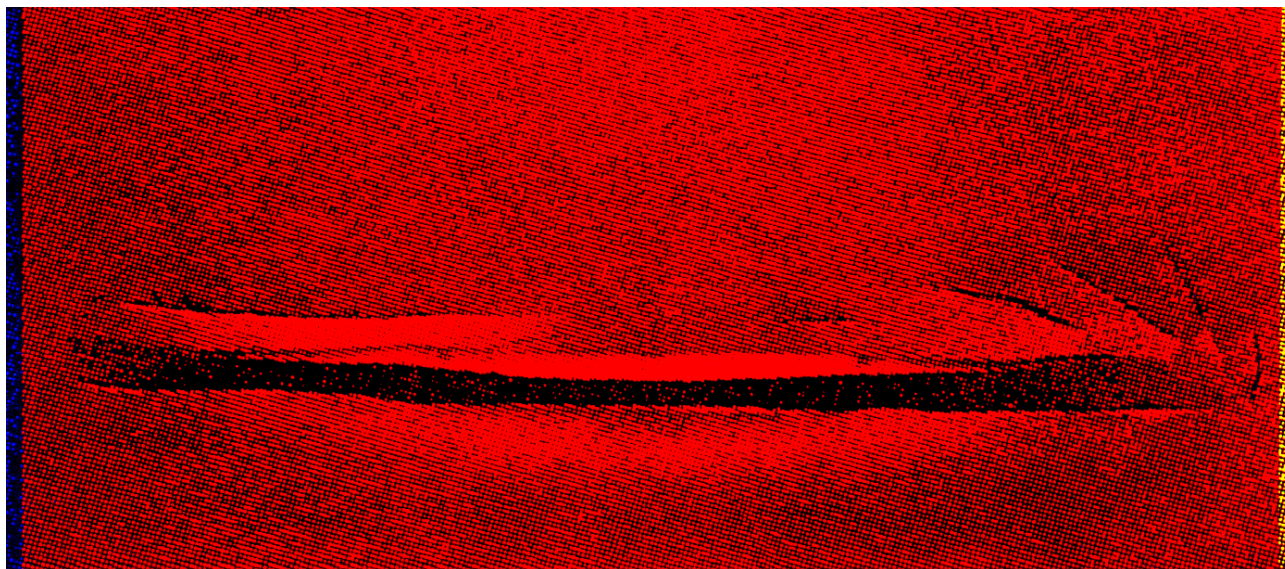


Fig. 01• Rui Serra, Admitir Sempre o Erro, 1996, acrílico sobre tela, 170 x 380 cm

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRON, Stephanie (dir. de) - «Degenerate Art» The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art e Harry N. Abrams Publishers, 1991.
- BERNARD, Edina - *A Arte Moderna: 1905-1945*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- CARCHIA, Gianni, D'ANGELO, Paolo, (dir. de) - *Dicionário de Estética*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando - "Crash-Time. Notas Sobre el Accidente y la Catástrofe, el Miedo y la Tontería". In [W]ART. Porto: Mimesis # 2, 2004.
- CHALUMEAU, Jean-Luc - *As Teorias da Arte*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- CLAIR, Jean - *La Responsabilité de l'Artiste*. Paris: Gallimard, 1997.
- Destruction in Art Symposium (D.I.A.S.), Press Release* (1966). Disponível em [http://www.tate.org.uk/Britain/exhibitions/artandthe60s/thm\\_destrucartsymp.htm](http://www.tate.org.uk/Britain/exhibitions/artandthe60s/thm_destrucartsymp.htm) (2005.01.14).
- FERRY, Luc - *Homo Aestheticus. A Invenção do Gosto na Era Democrática*. Coimbra: Almedina, 2003.
- GAMBONI, Dario - *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. Londres: Reaktion Books, 1997.
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul, (org. de) - *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.
- HUISMAN, Denis - *A Estética*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- JULIUS, Anthony - *Transgressions. The Offences of Art*. Londres: Thames & Hudson, 2002.
- KRISTEVA, Julia - *Pouvoirs de l'Horreur. Essai Sur l'Abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- KUSPIT, Donald - *The End of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles - *A Era do Vazio*. Lisboa: Relógio d'Água, 1989.
- MOLDER, Maria Filomena - "Equivalências & Intempestivas" (pref. de), in ORTEGA Y GASSET, José - *A Desumanização da Arte*. Lisboa: Vega, 2003.
- ORTEGA Y GASSET, José - *A Desumanização da Arte*. Lisboa: Vega, 2003.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto - "El Acabóse S.A.. Mística de la Muerte del Mundo y Otros Escombros". In [W]ART. Porto: Mimesis # 2, 2004.

SABINO, Isabel - *A Pintura Depois da Pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2000.

SERRA, Pedro - "TekTonik". In FERNÁNDEZ-ALBA, António, LÓPEZ ALBALADEJO, José, (ed. de) - *W.T.C. 11-9-01*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2003.

SERRA, Rui - *DESTRUCTIO, Os Fenómenos da Agressão, Destruição e Vandalização na Arte Contemporânea*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005 (texto policopiado).

VATTIMO, Gianni - *O Fim da Modernidade, Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

VIRILIO, Paul - *Art and Fear*. Londres: Continuum, 2004.